

O traço e o poema

Jaci Maraschin

I

A fala do pensar só seria silenciada
em seu ser se não pudesse dizer
o que deve permanecer indizível.

Tal incapacidade poria o pensamento
diante da coisa.

O que se pronuncia nunca é
em linguagem alguma o que se diz.

Que encantamento poderia supor
sempre e de repente
a existência do pensamento? (*Heidegger*)¹

Em seu ensaio, *Para que servem os poetas?*², Heidegger descreve o mundo contemporâneo às vésperas da meia-noite. Os deuses fugiram deixando rastros de sua passagem entre nós. Estamos na beira do abismo. De certa forma o abismo assinala todas as coisas. O deus do vinho, Dionísio, ainda consegue mostrar as marcas dos deuses no anúncio da festa do casamento dos seres humanos com os deuses. É nessa possibilidade que os deuses fugitivos ainda podem existir para os que não têm mais deuses. É nesse contexto que os poetas parecem servir para alguma coisa. Diz Heidegger: “Poetas são seres mortais que, cantando fervorosamente o deus do vinho, percebem os traços dos deuses fugitivos e permanecem em suas trilhas para indicar a seus semelhantes

Jaci MARASCHIN. “O traço e o poema”. In: *Caminhando*, vol. 7, n. 1 [9], 2002, p. 77-96 [Edição on-line, 2009].

o caminho para eles.”³ Os rastros deixados no caminho tendem a se apagar ou a se desconfigurar. Ao nos aproximar do abismo os traços começam a desaparecer e já não sinalizam o caminho para nós, mortais. Estamos pois num tempo de destituição. Haverá poetas dispostos a buscar esses traços? Heidegger cita dois poetas que andam no caminho dos deuses: Rilke e Hölderlin. Na obra mencionada acima ele procura demonstrar a importância de Rilke para essa tarefa. Dedicar ao outro poeta “Ensaio sobre Friedrich Hölderlin”, divididos em “Lembrança do poeta”, e “Hölderlin e a essência da poesia”.⁴

já possuímos a terra e a chuva
o sol e as estações

por isso o amor é tão difícil
enquanto cultivamos o jardim
entre muros e pedras
a terra
a chuva
o sol
as estações
e o nosso corpo exausto no caminho

Ora, estar no caminho dos deuses é não estar ainda na sua presença. O caminho não se confunde com o fim do caminho. Talvez Jacques Derrida tenha sido o pensador contemporâneo mais incisivo no estudo do que estamos chamamos de rastro ou traço. Em sua obra *De la grammatologie*⁵ ele afirma que o significado não se faz imediatamente presente no sinal. Ele compartilha com Nietzsche a suspeita acerca dos valores da “verdade” e do “sentido”. Para Derrida, o traço determina a estrutura do sinal. O rastro será sempre de alguém ou de algum objeto ausente. O rastro é apenas a tênue identificação do que passou. Tem a ver, portanto, com passagem.

Por volta dos anos 500 antes de Cristo, Heráclito de Éfeso escreveu importante obra de reflexão filosófica intitulada *Da Natureza* da qual sobram fragmentos abertos ainda hoje a diversas interpretações. Foi o primeiro pensador grego a sugerir a imagem do movimento enquanto fundamentação da antítese entre razão e experiência, permanên-

Jaci MARASCHIN. “O traço e o poema”. In: *Caminhando*, vol. 7, n. 1 [9], 2002, p. 77-96 [Edição on-line, 2009].

cia e transitoriedade e essência e existência. Não obstante ter sugerido em contraposição à mudança a necessidade da permanência e da harmonia dos contrários, precisou basear essas premissas na fé mais do que na razão. Alguns fragmentos utilizam a imagem do rio para ilustrar o caráter transitório das coisas: “Descemos e não descemos em um mesmo rio, nós mesmos somos e não somos.”⁶

as aves do céu
e os lírios da terra
arremessados para cima
cantam a transição

A idéia de passagem esteve presente, depois de Heráclito em outros filósofos gregos como, por exemplo, Platão e Aristóteles. Conceber a existência humana como caminhada, transição, passagem, peregrinação e movimento, tornou-se comum na filosofia e na teologia bem como na literatura em geral. O Antigo Testamento conta a história da peregrinação do povo de Deus no deserto e a religião de Jesus é chamada algumas vezes de “caminho”.⁷ O imaginário filosófico e religioso emprega de muitas maneiras a imagem do andarilho e do que não tem lar, para exaltar a liberdade do caminhante. O peregrino não se fixa em lugar algum. Sua caminhada dá-se na estrada como os que vagam no deserto. A imagem da caminhada relaciona-se com a imagem da superfície. Prescinde de alicerces. Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, exclamou:

“Ah! Esses gregos! Eles sabiam viver. Para isso era necessário andar corajosamente na superfície, no envoltório, na pele, para adorar a aparência, crer nas formas, nos tons, nas palavras e no Olimpo da aparência. Esses gregos eram superficiais – alheios à profundidade (...) Não somos nós, também dessa maneira, gregos? Adoradores de formas, de tons e de palavras? E, portanto, artistas?”⁸

Na *Gaia Ciência* ele é mais contundente ao perguntar:

“Para onde estamos indo? Estamos nos precipitando constantemente? Para trás, para os lados, para frente, em todas as direções? Há ainda para cima e para baixo? Não estamos nós vagando pelo nada infinito?”⁹

Caminhar através do nada infinito só é possível quando se perde o idealismo ou quando os deuses se escondem. Não é desse tipo aquela caminhada entre escombros da jovem Mei-Mei na direção de uma praça vazia explodindo em choro convulsivo banhada de lágrimas?¹⁰ O filme de Tsai Ming-Liang nos oferece contundente exemplo do pensamento silencioso que não ousa pronunciar o que não lhe compete. A movimentação dos personagens num cenário de abandono e de desencontros é como a história que termina antes de começar. Poderíamos dizer que a história termina (se é que houve uma) quando os personagens começam a peregrinar. São três existentes que deixaram de lado a memória e nada esperam. O filme não oferece salvação alguma. Só se pode falar de salvação quando há origem e fim. Acho que é isso que Heidegger quer dizer quando fala da fuga dos deuses e da morte de Deus: “sobre a terra por toda parte acontece um obscurecimento do mundo, cujos processos essenciais são: a fuga dos deuses, a destruição da terra, a massificação do homem e a primazia da mediocridade”.¹¹

doente de paralisia
não vejo mais a cor da fantasia
não tenho mais nem tato nem visão
é tudo sempre como o mesmo chão
não imagino as sombras nem o sol
vou me acabar bebendo álcool

ouvi dizer que existe gratidão
que ela é bonita como a escuridão
mas a tristeza é lágrima estancada
é como a erva que não serve para nada

Quando falamos de rastro e poesia a partir do pensamento de alguns escritores pós-modernos chegamos às moradas do pensamento estético e místico. Os dois ensaios finais da obra de Heidegger em dois volumes sobre Nietzsche, traduzidos para o inglês com o título significativo de *The End of Philosophy* (O fim da filosofia), demonstram que o fim da filosofia não significa o fim do pensamento. Afirma: “... mas com o fim da filosofia o pensamento não termina mas põe-se em transição para outro começo”.¹² O começo da filosofia representou a instauração

da lei da razão que, trabalhada ao longo de séculos acabou criando as ciências particulares. Na verdade, o advento das disciplinas humanistas e naturalistas representa a completação da tarefa filosófica. Que são os juízos sintéticos a priori de Kant senão a sanção para tal empreitada? Para Heidegger a tarefa do pensamento esgotou-se nas argumentações lógicas e no debate racional. O pensamento precisa ir além das definições e das teses para desabrochar na poesia. Se a grande obra, *Ser e tempo* ainda pode ser lida na perspectiva da metafísica, o mesmo não acontece vinte anos depois com *A Letter on Humanism* onde lemos: “Faço distinção entre filosofia, isto é, metafísica e pensamento, como o entendo”.¹³ Heidegger nunca escondeu certa inclinação, digamos, respeitosa para com o pensamento místico, em especial para Mestre Eckhart (1260-1327). Já em 1915, bem antes do aparecimento de *Ser e Tempo*, em sua *Habilitationsschrift*, afirmava que a filosofia enquanto criação racionalista, desligada da vida, não tinha poder, enquanto o misticismo, como experiência irracionalista era sem propósito.¹⁴ Queria dizer que filosofia e misticismo complementavam-se.

a palavra é minha transfiguração
 nela sou outro
 me faço de ladrão
 nela me escondo e nela habito
 e digo tudo o que pertence ao que é finito

ela é também a minha perdição
 o meu mais vil engano
 a máscara sempre opaca
 minha prisão domiciliar

é usurpadora
 pensa que é dona da razão
 e até me assusta quando vejo
 que ela não tem mais coração

é um esqueleto embranquiado
 sonâmbula e sem pés

John D. Caputo em seu livro, *Mystical Element in Heidegger's Thought*¹⁵, traça provocante paralelo entre duas obras distantes no tempo mas muito próximas no sentido: *Do desinteresse*, de Mestre Eckhart, escrita no século treze, e *Que é metafísica?* de Heidegger, concluída em 1929 com um “postscriptum” acrescentado em 1943. Ambas as obras tratam da questão do nada que nos interessa para a compreensão das relações entre rastro e poema. O texto de Eckhart foi, naturalmente, escrito em alemão e a palavra usada no título é *Abgeschiedenheit* que pode ser traduzida por desinteresse no sentido de desligamento ou separação. Essa palavra é usada modernamente para designar “partida” como, por exemplo, em relação aos que morrem. Eckhart emprega o termo para designar a mais alta virtude possível. Trata-se da possibilidade que o ser humano tem para se separar das coisas e de si mesmo a partir de seu “coração”. O uso do termo vem da compreensão medieval do ser divino considerado *ens separatissimus*. Deus não é “isto nem aquilo”. Essa tão imensa separação de Deus em relação à criação chega perto do que os ingleses chamaram de deísmo. O ser humano pode se aproximar de Deus pela via do desinteresse. E será apenas por meio dele que se realiza a união mística. As demais virtudes estão sempre relacionadas com pessoas ou coisas. Por meio da humildade, por exemplo, relacionamo-nos com as criaturas no ato da humilhação. O desinteresse, por sua vez, não se situa acima nem abaixo delas. O desinteresse quer apenas o nada. Qual é, então o alvo do desinteresse? O alvo é nada, o nada. A união mística é ato de Deus e não resultado do esforço humano. O espírito deve, então, estar preparado para receber a visita de Deus. Só pode se preparar se apagar de seu interior tudo o que lá já esteja escrito. Deve se tornar uma *tabula rasa*. Para que isso aconteça o objeto da alma deve ser nada. Em consequência disso a alma não pode orar, pois “o que ora deseja que Deus lhe dê alguma coisa ou espera que Deus remova dele alguma coisa”.¹⁶ Ficam, pois, excluídas todas as orações de petição. O que resta é apenas a abertura da alma para receber a presença de Deus quando Deus assim o desejar. Desejar nada é desejar o nada. E Deus, segundo Eckhart, é o nada no sentido de transcender todas as coisas.

a origem do nada
no gesto inconsútil
da amnésia circular

é preciso recordar que só o ser pode niilizar-se
já dizia jean-paul Sartre
no l'être et le néant

carregando flores de aparência
perpetuamente brancas
numa corda de nylon
como a própria transparência
no coração impróprio da imanência

Vamos examinar, a seguir, as possíveis convergências do pensamento de Heidegger com o pensamento místico de Eckhart. Se Eckhart empregou os termos “Deus” e “alma”, Heidegger, por sua vez usa os conceitos de “ser” e “Dasein” (ser-aí). Começa com a pergunta a respeito do nada. Falando para uma audiência de universitários devotados ao pensamento científico, parte do pressuposto de que todos estão interessados naquilo que é. Diz ele: “O que deve ser investigado (pelas ciências) é o ser e, por outro lado, o nada; o ser e, além dele, o nada”.¹⁷ Nas palavras de Caputo, Heidegger está interessado na exploração desse nada para caracterizar o objeto da ciência mesmo sabendo que os cientistas não querem ouvir nada a respeito desse “nada”.¹⁸ O nada é o que está separado dos seres. Segundo o pensamento filosófico tradicional o nada é a negação do que se afirma. Tem função lógica. Para Heidegger, no entanto, trata-se de uma experiência existencial bem conhecida dos existencialistas e elaborada em suas descrições da angústia e do tédio. A angústia seria uma espécie de alavanca a nos fazer perceber de dentro da escuridão do nada a possibilidade do ser. Mais ou menos como o esvaziamento necessário para que a alma, segundo Eckhart, pudesse receber a visita de Deus. A imagem da noite escura da alma repete-se nos escritos de muitos místicos para indicar esse vazio necessário à experiência religiosa. O nada, para Heidegger, não é algo fora dos seres. Na verdade, o ser em si é o próprio nada, pois jamais poderia ser concebido como algo ou como coisa. Em relação com isso a angústia deixa de ser categoria

psicológica para ser ontológica. Em outras palavras, passa a fazer parte da estrutura do ser.

rosas musicais
no portal do rosto
lâmpadas recompostas
sem corrente na espera nervosa
eletrocutada
e seca

Caputo faz, então, a relação entre Eckhart e Heidegger. Em ambos os autores o conceito do nada não deve ser entendido negativamente. Nenhum deles pretende nos levar ao auto-aniquilamento. O nada de Eckhart é Deus, o “Eu sou o que sou”. A idéia de “desinteresse” é paralela à idéia do ser enquanto “simplesmente outro”. Para Eckhart o desinteresse não tem objeto. Segundo Heidegger a angústia também não tem objeto. A ansiedade (ou angústia) nos retira do mundo factível para o domínio do nada. O desinteresse de Eckhart encontra paralelo na crítica que Heidegger faz à redução obtida pelas ciências em face da realidade quando quer interpretar as coisas “submetendo-as à formulação matemática e manipulando-as para produzir resultados”.¹⁹ Eckhart e Heidegger parecem entoar o salmo da nadificação quando em curioso paralelismo dizem como que um para o outro nas estalas de imaginário coro: “Deus une-se a mim melhor e mais intimamente do que eu posso me unir com ele”, replicado por “o ser não é produto do pensamento. Pelo contrário, na verdade, o pensamento essencial é evento do Ser”.²⁰ Vê-se, pois, que o pensamento pós-filosófico de Heidegger move-se na direção do misticismo.

agora que o silêncio
é como um talo amaciado
sem resposta

a pergunta vem do cálcio
se faz pedra
e canta num relâmpago

A linguagem mística enfrenta diversos problemas. Para nomear o que não pode ser nomeado precisa inventar um nome, o que resulta em

paradoxo. Por isso alguns místicos adotam o silêncio. Agostinho argumenta da seguinte maneira:

“Terei eu anunciado ou falado alguma coisa digna de Deus? Na verdade eu apenas desejei falar: mas se falei, não disse o que desejaria ter dito. O que sei a respeito a não ser que Deus é inefável? Se o que eu disse foi inefável, então eu não o poderia ter dito. Por causa disso Deus não poderia ser considerado inefável, pois quando eu falei dele eu disse alguma coisa. E aí se criou certa contradição em termos, posto que é inefável o que não pode ser dito, resultando daí que não será inefável o que chamamos de inefável. Esta contradição deve ser suplantada pelo silêncio em vez de ser resolvida verbalmente”.²¹

Outros pensadores entendem que há momentos e modos em que o transcendente pode ser nomeado e outros em que não pode. Na Idade Média costumava-se distinguir entre Deus em si (inefável) e Deus em nós (dizível). Há ainda outra possibilidade que é a “teologia negativa”. Essa possibilidade gera o tipo de linguagem chamado de *apophasis*, do grego, “negação”. Trata-se de um jogo teórico que oscila entre o dito (*kataphasis*) e o que não pode ser dito. Michael A. Sells, estudando o tema, afirma:

“A teoria apofática acentua a suprema inefabilidade da transcendência; mas, em oposição ao discurso apofático, afirma a inefabilidade sem retornar à nomeação usada em sua própria afirmação da inefabilidade.”²²

Qualquer teologia negativa precisa enfrentar a questão da instabilidade da linguagem. Pode-se dar um salto hermenêutico do espaço teológico para o espaço estético. Na verdade, a ruptura com a linguagem lógica faz parte também da poesia, do drama e de todas as formas de arte. As palavras, em sua equivocidade, mostram-se inadequadas ao ofício da comunicação do ser muito embora precisemos delas. A proposta de Derrida em face desse problema é considerar os termos inefáveis “sous rature”, isto é, riscados. Ainda escreveríamos o termo desejado mas inefável, como, por exemplo, Deus, porém com um “x” sobre ele.

A literatura oriental é rica de exemplos a respeito. O *Vimalakirti Sutra* afirma que “todas as construções de palavras são vazias”. Assim,

Jaci MARASCHIN. “O traço e o poema”. In: *Caminhando*, vol. 7, n. 1 [9], 2002, p. 77-96 [Edição on-line, 2009].

“a construção de palavras que diz que todas as construções de palavras são vazias é vazia”, indo ao que se poderia chamar de “círculo” ao nos enredar dizendo que “a construção de palavras que diz que todas as construções de palavras que constroem palavras são vazias é vazia e vazia”.²³ Mais exemplos seriam encontrados no escrito taoísta *Chuang Tzu* e nos tratados védicos escritos em sânscrito conhecidos pelo nome de *Upanishades*, entre outros. A literatura mística cristã é também rica em referências apofáticas como se pode apreciar nos escritos do misterioso personagem Dionísio Areopagita, do século VI, de João Escotus Eriugena, do século XIX, passando por Eckhart, pelos místicos espanhóis, Teresa de Ávila e João da Cruz, para chegar a Bohême e aos contemporâneos.

a boca se abre
como o dia
e murmura a palavra
num suspiro

faz da sonora flor
um gesto que se apaga
ao sopro do espírito
entre as luas

voa num risco
para cima
e cria um mundo florestal e espesso
para cair no abismo

Vamos voltar ao conceito de rastro. Não será o rastro a indicação de uma origem e de um fim? De que maneira o rastro se relaciona com a linguagem apofática e com a teologia negativa? Existirá essa possibilidade? O ente que deixou o rastro deveria ter transitado de um lugar para outro. Mas não permaneceu onde ficou o rastro. Seus traços denotam uma presença que passou ou, em outras palavras, que se tornou ausente. O que se busca no caminho deixado pelo rastro é uma falta. Assim, o tempo e o espaço onde o rastro foi deixado, na sua mutabilidade incessante é, na verdade, a única realidade existente. É mais ou menos como o exílio com todas as perdas que significa. Na verdade a perda do tempo

Jaci MARASCHIN. “O traço e o poema”. In: *Caminhando*, vol. 7, n. 1 [9], 2002, p. 77-96 [Edição on-line, 2009].

e do espaço anteriores nunca aconteceu. O que acontece é o desaparecimento do que teria uma vez passado e que só existe enquanto passado, isto é, transitado. Mark Taylor entende que “quando a realidade da origem se torna questionável, as categorias da queda, do exílio, da culpa e do pecado tornam-se problemáticas.” Assim, “aquilo que agora é não é necessariamente outra coisa além do que deveria ser.. em outros termos, o desaparecimento da origem é ao mesmo tempo o ‘fim’ do fim”.²⁴ Se as coisas são assim, o traço é irredutível. Em outras palavras, nunca deixará de ser traço. Derrida, em *L’écriture et la différence*, diz que o traço nunca é superado, “mas se realiza ao permanecer aberto, ao pronunciar o não fechamento”.²⁵ Essa capacidade de abertura é, afinal, a justificação do momento enquanto tal. É o que Nietzsche tão claramente afirma:

“O tornar-se deve ser explicado sem qualquer recurso às intenções finais: o tornar-se deve aparecer justificado em cada momento (ou deve ser incapaz de ser avaliado, o que dá no mesmo); o presente não precisa absolutamente ser justificado por meio de referências ao futuro nem o passado por meio de referências ao presente”.²⁶

O caminhante não tem rumo previamente estabelecido. Sua caminhada é seu rumo. É por isso que ele evita mapas e roteiros. Não há apenas um traço. Por isso o caminhante perde as direções. Os traços não têm propósito.

quero ficar com ele no deserto
para sentir de perto
a falta do computador

bem sei que ele era esperto
pois ninguém fica no deserto
se não tiver humor

eu só não sei como ficar desperto
no azul cansado do deserto
na humilhação da dor

mas assim mesmo eu fico no deserto
sabendo que não há caminho certo
no meio do calor

II

Se após a morte da filosofia o pensamento continua a existir na forma de misticismo e arte, convém agora examinar de que maneira essa tarefa pode ser conduzida hoje em dia. Não nos propomos neste trabalho tratar das questões estéticas relacionadas com as artes em geral. Em primeiro lugar porque qualquer estudo dessa amplitude exigiria o tratamento da problemática do que se pode ou não se pode considerar hoje em dia obra de arte. Em segundo lugar, porque o tempo disponível para esta conferência não permitiria tamanha pretensão. Essa tarefa exigiria outro tipo de pesquisa. Assim, nos damos conta de que as artes não são paralelas. Quero dizer com isso que não se fala de música da mesma maneira como se poderia falar de pintura ou de arquitetura. Vamos nos limitar, pois, a meditar apenas sobre poesia. Vamos partir do ensaio de Heidegger, *Para que servem os poetas?*²⁷ A pergunta é feita no contexto do mundo atual caracterizado pela fuga dos deuses e pelo desamparo. “O tempo da noite do mundo é tempo desamparado, porque cada vez mais se faz desamparado. Já se tornou tão desamparado que não consegue nem mesmo discernir a falta de Deus como falta”.²⁸ Neste tempo experimentamos o abismo no sentido da falta de fundamento.

intratável
o escuro me aconchega

mais palpável
do que a morte
mais viável
do que a sorte
a minha morte

Ao interpretar a poesia de Rilke, Heidegger percebe que o poeta do fundo de sua vontade é aquele que se arrisca no ser e na linguagem. Mas não basta apenas dizer.

“Estar envolvido no dizer é marca de um dizer que busca alguma coisa a ser dita, apenas para dizê-la. O que vai ser dito será aquilo que por natureza pertence à linguagem (...) à maneira do cantor.

Sua canção se afasta das afirmações com propósito (...) não solicita a produção de coisa alguma. Não é solicitação nem comércio”.

É por isso que a canção é a existência. No pensamento de Heidegger, cantar a canção significa “estar presente ao próprio presente”.²⁹

supermercado de delícias
escancarado

compro dezenas de malícias
desencantado

A canção se torna difícil quando deixa de ser solicitação para se tornar existência. Não há dúvida para Heidegger de que pertencemos ao que é. Mas é duvidoso se conseguimos transformar o nosso ser em canção. Essa canção pela qual podemos nos arriscar

“não é a que se atém a algo eventualmente alcançado, mas a que se destrói a si mesma até no som, para que ocorra apenas o que está sendo cantado”. A canção é como a respiração. Rilke, citado por Heidegger, escreve: “Cantar verdadeiramente é uma outra respiração. Uma respiração para nada. Uma respiração no deus. Um vento”.³⁰ Talvez se possa buscar em Nietzsche certo paralelo quando escreve o belo poema *Das Lied der Schwermut* (canção da Melancolia)³¹ publicado tanto no *Assim falava Zarathustra* como nos *Ditirambos de Diônisos* com títulos diferentes. Ouçamos:

“Tu que viste o homem como deus tanto como carneiro, despedaçar o deus no homem tal como o carneiro no homem e rir despedaçando – isto é a tua ventura, ventura de pantera e águia, ventura de poeta e doido! No ar purificado, quando já a foice da lua verde por entre vermelhos purpúreos e ciumenta desliza, hostil ao dia, a cada passo secretamente ceifando as roseiras balouçantes até caírem, afundarem-se pálidas em direção à noite: assim eu mesmo caí outrora da minha loucura da verdade, dos meus anseios de dia, cansado do dia, doente da luz, caí para o fundo, para a noite, para a sombra, abrasado e sedento de uma verdade – recordas-te ainda, recordas-te, coração ardente, da sede que então sentias? Ah, que seja banido de toda a verdade! Só doido! Só poeta!”³²

É que para Nietzsche o grandioso no ser humano é ser ele uma ponte e não um fim.³³ No poema sobre Veneza³⁴ o poeta “encontra-se sobre a ponte na noite marrom”. Está sobre as águas dos canais e ouve uma canção num cenário de gôndolas e luzes nadando inebriadas no entardecer... Considera a sua alma instrumento de cordas que canta para si mesma, tocado pelo invisível, qual secreta barcarola tremendo de felicidade cheia de matizes. E termina perguntando: “Será que alguém ouviu esta canção?” A canção cantada pelo poeta é cantada para ele mesmo. Em outras palavras, não tem propósitos fora de si mesma. Assemelha-se ao canto de Zarathustra em sua “Canção da Noite”: “Eu vivo na minha própria luz e bebo as chamas que saem de mim, quando retornam para mim”.³⁵ A obra poética difere dos discursos persuasivos. A desconfiança demonstrada por Nietzsche a respeito das palavras recorre diversas vezes em sua obra. O cantor de Veneza está sozinho. Canta uma canção monológica. Poderia o poema transcender esse limite? T.S. Eliot disse certa vez: “O poeta ocupa-se com fronteiras da consciência que vão além das palavras muito embora o sentido exista nessas fronteiras”.³⁶ De novo devemos escutar Zarathustra: “A respeito disso eu bem poderia cantar uma canção – e vou cantá-la, embora sozinho numa casa vazia, cantando-a para os meus próprios ouvidos”.³⁷ Há muito de apofático na poesia de Nietzsche. Ele fala de “milhares de desertos mudos e frios”, de “solidão muda” e de “beleza muda” numa espécie de condenação estética ao silêncio. Não é sem razão que Zarathustra confessa para sua “alma irmã”: “Não falamos entre nós porque sabemos demais. Por isso ficamos em silêncio.”³⁸ O poeta sente o dilema de falar o que não pode ser dito. A fala sente-se presa ao rastro e seguindo a trilha por ele deixada persiste em sua inevitabilidade. Mas tem consciência de que paira sobre as águas trêmulas debaixo da ponte nesse falar por falar. Zarathustra (Nietzsche?) sabe que precisa falar mesmo que seja por meio de canções que ninguém entenda.³⁹ Em *Humano demasiadamente humano* ele confessa:

“é belo guardar silêncio juntos / ainda mais belo sorrir juntos – / sob a tenda do céu de seda / encostado ao musgo da faixa / dar boas risadas com os amigos /mostrando os dentes brancos.”⁴⁰

vejo nos dentes
 todos os entes
 e no ventre a sinfonia
 da virtude e da alegria

Henry Miller em exuberante estudo sobre Arthur Rimbaud percebe na sua poesia os sinais do andarilho errante. “Como são semelhantes aos nômades do espaço os poetas!” – exclama.

“Não parecem eles estar, como os planetas em comunicação com outros mundos? Os sinais e símbolos que o poeta emprega são uma das provas mais evidentes de que a linguagem é um meio de tratar com o inexprimível e o inescrutável. Assim que os símbolos se tornam comunicáveis em todos os níveis perdem sua validade e eficácia. Pedir ao poeta que fale a linguagem do homem da rua é como esperar que o profeta explique as suas previsões. Aquele que nos fala de regiões mais altas, mais distantes, vem envolto em segredo e mistério”.

E continua:

“A linguagem do poeta é assintótica; é paralela à voz interior quando esta última se aproxima da infinidade do espírito. É através deste registro interior que o homem sem linguagem, por assim dizer, se comunica com o poeta.”⁴¹

Ivo Barroso, no prefácio da edição brasileira da prosa poética de Rimbaud acentua esse mesmo caráter quando se dá conta que a vida e obra do poeta formam um tomo único, “a obra configurando a vida, a vida configurando a obra”.⁴² Numa poesia cheia de invenção Rimbaud nos fala de sua maneira de fazer poesia:

“Inventei a cor das vogais! (...) Regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, me vangloriava de inventar um verbo poético acessível, algum dia, a todos os sentidos (...) A princípio era apenas um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens”.⁴³

Não demora muito para se perceber “uma ópera fantástica”.⁴⁴ Henry Miller comenta os “pássaros dourados” da poesia de Rimbaud.

“De onde vieram esses pássaros dourados de Rimbaud? E para onde voam? Não são pombas nem abutres; habitam os ares. São men-

sageiros particulares, criados na escuridão e largados na claridade do conhecimento. Não têm qualquer semelhança com as criaturas do ar, nem tão pouco são anjos. São os pássaros raros do espírito, pássaros de passagem que adejam de sol a sol. Não são aprisionados nos poemas, ali são libertados. Erguem-se com asas de êxtase e desaparecem na paixão”.⁴⁵

Pode-se dizer que Rimbaud conviveu espiritualmente com grandes gênios do pensamento como Blake, Kierkegaard, Nietzsche e Dostoiévsky. Henry Miller percebe no eixo da “roda que joga luz sobre o vácuo” os astros gêmeos, Blake e Nietzsche, com os quais tanto Rimbaud se assemelha. Miller cita Wallace Fowle para ressaltar o aspecto superlativo do poeta:

“O gênio é ao mesmo tempo senhor e escravo do silêncio. O poeta não existe apenas nas palavras que assina, mas também no branco que fica na página. Sua honestidade é sua integridade, e Rimbaud viveu gloriosamente intato.”⁴⁶

a palavra transforma-se em sussurro
 e vento
 como o espírito divino

faz-se carne
 na humildade dos corpos
 cantando e dançando

Ao longo deste ensaio pode-se observar certa oscilação entre o que se pode chamar de mensagem referencial e mensagem estética na obra de arte e, em especial na poesia. Muito embora pensadores como Heidegger busquem purificar a obra como que a limpando de tudo o que lhe é alheio, ainda assim mantêm certo referencial como parte de sua constituição. Trata-se do problema levantado pelos escritores místicos que lidam com o indizível e ao mesmo tempo, porque precisam se expressar, acabam dando nome a esse indizível. Paradoxalmente, o indizível acaba sendo dito enquanto indizível. Contemplando obras de pintura ou de escultura em qualquer galeria de arte logo nos damos conta de que os artistas trabalharam com objetos do mundo da natureza e da cultura.

Gleizes e Metzinger, num ensaio sobre o cubismo rendem-se ao objeto referencial da seguinte maneira:

“Que a pintura nada imite para se apresentar nua em sua *raison d'être*! Mas se for assim seríamos ingratos se deplorássemos a ausência de todas essas coisas – flores, paisagens, faces (...) admitamos, no entanto, que a reminiscência de formas naturais não pode ser absolutamente banida... a arte não pode ser elevada ao nível do puro esvaziamento”.⁴⁷

Por outro lado, Kandinsky, em suas “reminiscências” entende que a obra de arte é a criação de um mundo novo. “O reino da arte cada vez mais foi se afastando do reino da natureza para mim...”⁴⁸ Malevich, responsável pelo movimento denominado “suprematismo” entendia que a arte era pura expressão de sentimento sem qualquer relação com os conceitos da consciência. Achava que era preciso abandonar “a coisa” e “o conceito”. Sentimento, para ele, significava o impulso criador. Nesse caso era preciso desentulhar a arte das coisas do mundo.⁴⁹

as nossas mãos com luvas de amianto
carregam documentos e venenos

Jean-Paul Sartre entende que a poesia está próxima da pintura, da escultura e da música. Ao contrário da prosa, considerada por ele literatura engajada ou utilitária, a poesia (mesmo se for escrita em prosa) recusa-se a utilizar esse tipo de linguagem. Os poetas não falam mas também não se calam. Trata-se de outra coisa. Não consideram as palavras sinais, mas coisas. Na linguagem utilitária (que chamaríamos aqui de referencial) os que falam vão além das palavras. Vão aos referentes. Os poetas situam-se aquém das palavras. Os escritores engajados utilizam as palavras como convenções úteis, ou como instrumentos que podem ser abandonados quando deixam de lhes servir. Os poetas consideram-nas coisas naturais que crescem da terra como as árvores e as demais plantas.

“O poeta situa-se fora da linguagem e vê as palavras pelo avesso, como se não pertencessem à condição humana e que, vindo na direção dos seres humanos, percebem-na como se fossem barreiras. Em vez de conhecerem as coisas primeiramente por seus nomes,

parece que têm contatos silenciosos com elas, uma vez que ao se relacionarem com essa espécie diferente de coisas que são para elas as palavras, tocando-as, tateando-as, apalpando-as, descobrem nelas pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, com o céu, com a água e com todas as coisas criadas”.⁵⁰

III

Não sei se consegui dizer o que pretendia dizer. Utilizando linguagem referencial tentei falar da mensagem estética da poesia. Para chegar onde queria precisei situar essa fala no contexto do pensamento, uma vez que o poeta bem como o artista é, antes de mais nada, o ente que pensa a obra que está criando. Busquei o auxílio de Heidegger que talvez tenha sido o pensador mais original de nosso século quando não apenas percebeu o fim da filosofia como teve a lucidez de nos mostrar que essa atividade fundamentalmente humana, que é o pensamento, continua a se desenvolver na experiência do misticismo e da arte. As ligações de Heidegger com Nietzsche são bastante conhecidas hoje em dia. Como Heidegger, Nietzsche não fez da poesia a sua primeira tarefa. Foi poeta e músico e no *Assim falava Zaratustra* percorreu como alucinado peregrino as margens da filosofia e da poesia. Procuramos examinar a utilização da linguagem desejada pelos místicos e vimos que o esforço representado pela apofasia assemelha-se radicalmente ao esforço da linguagem estética. Passamos rapidamente pela poesia mágica de Rimbaud como exemplo de nossa visão da peregrinação e da criação para ouvir a contribuição de Sartre ao nosso tema. A imagem de rastro ou de traço, bastante debatida entre os pensadores pós-modernos esteve sempre presente neste estudo como espécie de música de fundo. A imagem do rastro liga-se ao pensamento apofático e à construção de um mundo que se resolve no presente.

inexplicável
das entranhas da incompreensão
nasce a vida
e da absurda argúcia

a maior astúcia
do perene

Notas

Os versos intercalados entre parágrafos pertencem ao livro Rastro de São Mateus, de Jaci MARASCHIN, São Bernardo do Campo: UMESP e São Paulo: Edições Simpósio, 1998. 128p.

1. “Thinker as a poet”, in *Poetry, Language, Thought* de Martin HEIDEGGER, p. 11. New York: Harper & Row. 1975.
2. “What are Poets for?”, idem, p. 91.
3. Idem, p. 94.
4. *Existence and Being*, p. 253 a p. 315. London: Vision Press, 1956.
5. *De la grammatologie*, p. 73. Paris: Les éditions de minuit, 1967.
6. Cf. Rodolfo MONDOLFO, *O pensamento antigo*, v. 1, p. 47. São Paulo: Mestre Jou, 1967.
7. Cf. por exemplo, Jó 24.13, Pv 26.36, t 22.16, Jo 14. 4, Jo 14.6, At 18.
8. 26 e 2Pe 2.21.
9. *O nascimento da tragédia*, II. 15.
10. *Gaia ciência*, p. 181.
11. Filme *Vive l’amour*, produzido em 1994 em Taiwan.
12. *Introdução à metafísica*, p. 87. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
13. *Vorträge und Aufsätze*, 2. Auflage. p. 83 a 96. Fullingen: Verlag Günther Neske, 1959.
14. In *Philosophy in the Twentieth Century*, v. 3 de *Contemporary European Thought*, editado por W. BARRETT e H. AIKEN. New York: Harper & Row, p. 192 a 224.
15. Cf. *Frühe Schriften*, Frankfurt, Vittorio KLOSTERMANN, 1972, p. 352.
16. New York, Fordham University Press, 1986.
17. *Die deutsche Werke*, Hrsg. Im Auftrage der deutschen Forschungsgemeinschaft. Hrsg. Josef QUINT. 5. Bände. Stuttgart: Kohlhammer, 1936, p. 545.
18. CAPUTO, op. cit., p. 18.
19. Idem.
20. Idem, p. 24.
21. Idem, p. 25.
22. Cf. *Mystical Languages of Unsayings*, de Michael A. SELLS. The University of Chicago Press, 1994, p. 2.
23. Idem, p. 3.
24. Idem, p. 4.
25. Cf. *Erring*, de Mark TAYLOR, The University of Chicago Press, 1987, p. 155.
26. Ed. Du SEUIL, 1972, p. 298.
27. *Vontade de poder*, p. 377.
28. In *Poetry, Language, Thought*, p. 91 a p. 142.
29. Idem, p. 91.
30. Idem, p. 138.
31. Idem, p. 139.
32. In *The Poetry of Friedrich Nietzsche*, New York, Oxford University Press, 1986, p. 186 a p. 191.
33. *Ditirambos de Diônisos*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986, P. 23.
34. *Assim falava Zaratustra*, II. 281.
35. *The Poetry of Friedrich Nietzsche*, p. 299.
36. *Assim falava Zaratustra*, II. 362.

Jaci MARASCHIN. “O traço e o poema”. In: *Caminhando*, vol. 7, n. 1 [9], 2002, p. 77-96 [Edição on-line, 2009].

37. T. S. ELIOT: *Selected Prose*, Middlesex, Inglaterra, 1968, p. 30.
38. *Assim falava Zaratustra*, II. 440.
39. Idem, II. 414.
40. Idem, II. 555.
41. P. 309. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
42. Arthur RIMBAUD, *Prosa poética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 16.
43. *Tempo dos assassinos*. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968, p. 73 e 74.
44. *Uma estadia no inferno*, Delirium II.
45. Arthur RIMBAUD, op. cit., p. 173.
46. Op. cit., p. 87.
47. Op. cit., p. 127.
48. *Modern Artists on Art*, ed. por Robert L. HERBERT, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1964, p. 7.
49. Idem, p. 35.
50. Idem, p. 95.
51. *Qu’est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, p. 19.

Jaci Maraschin
é doutor em Teologia
e professor da Pós-Graduação
em Ciências da Religião – Umesp

Jaci MARASCHIN. “O traço e o poema”. In: *Caminhando*, vol. 7, n. 1 [9], 2002, p. 77-96 [Edição on-line, 2009].